

## Realność apokalipsy – Katarzyna Fazan

Transkrypcja wykładu wygłoszonego 18.11.2020 r. w ramach programu towarzyszącego wystawie „Tadeusz Kantor. Widma”

Wśród obiektów teatru Tadeusza Kantora zachowała się żeliwna wanna, wyposażona w manekin z *Kurki Wodnej*, inscenizacji z 1967 roku. Można ją zobaczyć na fotografiach, a także można było się z nią zetknąć w przestrzeni muzeum, w salach współczesnej Cricoteki, na wystawie stałej. Manekin przypomina porzuconą starą lalkę w zetlałym ubraniu. Jeśli w etymologii słowa archiwum — jak przekonują badacze — pochodzącego między innymi z łac. arca, jest miejsce na określenie bezpiecznej przechowalni takiej jak: skrzynia, pudełko, trumna, być może owa wanna staje się rodzajem arca — formą archiwum. Znajdujące się w niej ciało jako obiekt kojarzy się ze śmiercią: gwałtowną, przypadkową i obcą. Jest kolejnym — jednym z wielu w tym w guście — symptomów wyobraźni Tadeusza Kantora, twórcy odmieniającego słowo „kres” w postaci różnych synonimów, np. jako definitywne stwierdzenie: „dalej już nic”. Jeśli jednak uwierzyć jego zapewnieniom z *Lekcji mediolańskich*, że odkrycia przeszłości mogą pulsować w naszym czasie, to zastanawiam się, czy nie należałoby przywrócić utraconego pulsu Kurce Wodnej, zaprzeczyć jej definitywnemu porzuceniu w martwocie? Zadanie to wiąże się z postawieniem pytania: co nas dziś nawiedza ze strony Kantora? Czy po 30 latach od jego śmierci wydaje się wciąż obecny? Przywołanie tej konkretnej inscenizacji odnosi się do pojęcia w i d m. Widmem jest bowiem Kurka Wodna, tytułowa postać z dramatu Witkacego, na której spróbuję wymusić ponadto byt widmowy — skłonić do aktywności, do nawiedzeń naszej rzeczywistości w roku 2020.

Przypomnijmy okoliczności historyczne: *Kurka wodna* została przez Kantora włączona do „teatru wydarzeń”, związanego z odkrywaniem wartości happeningu. Początek tego etapu nie usunął jednak fascynacji Witkacym-katastrofistą, który jak pisał Jan Błoński „prawie wszystkie swe sztuki i powieści umieścił przed końcem świata: wszystkie mówią o ludziach przeklętych i o społecznościach, co rozsypują się w cuchnący proch”. Te obrazy dekadencjonalne i katastroficzne zwiastujące nie tylko kryzys człowieczeństwa, lecz kres ludzkości, Kantor nasycił konceptami zdradzającymi wyjątkowe wyczulenie na rzeczywistość. Stopniowo bowiem nie tylko wyszukana forma awangardowa, lecz banalność potocznej egzystencji, znalazły się w przestrzeni jego sztuki przechwytyjącej tematy istotne, tematy artystyczne, polityczne i aktualne. Od *Anty-wystawy* Kantor nobilituje w działaniach plastycznych wszystko co, z punktu widzenia „poważnego arcyzmu” uważa się za wstydlive, czy marginalne, „strzępki, resztki, wraki”. Urządza wówczas w Krzysztoforach, w roku 1963, wystawę jako „aktywne otoczenie”, miesza idee, plany, projekty z „miazgą życia”, eksponuje okolice procesu twórczego, pokazuje szkice, bruliony, notatki. Zmienia, jak pisze w *Manife-*

ście anty-wystawy, „percepcję widza/z analitycznej i kontemplacyjnej/w płynną i aktywną nieomal/ w s p ó ł o b e c n o ś ć/ w owym polu żywej rzeczywistości.”

Wpływ na jego poszukiwania ma także w tym czasie szereg nowych tendencji artystycznych pojawiających się na mapie całego świata. W roku 1965 wraz żoną i artystką Marią Stangret odbywa kilkumiesięczną podróż do USA, gdzie styka się z najnowszymi zjawiskami w sztuce amerykańskiej. Poznaje wówczas z bliska twórczość Roberta Rauschenberga, Johna Cage’a, Allana Kaprowa, Roya Lichtensteina, Claesa Oldenburgera, Marka Rothko. Z Ameryki do Europy płynie statkiem wyposażony w spory bagaż notatek, jak wędrowiec powracający do domu, przywożący z dalekomorskiej wyprawy do kraju za żelazną kurtyną, zdobywca, w tym świadomość znaczenia happeningu: radykalnej ingerencji w rzeczywistość.

Pierwszy happening zatytułowany *Cricotage* zainicjuje w warszawskiej kawiarni Towarzystw Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wykorzystuje teren kawiarni, naturalny układ ze stolikami, pomiędzy które — w rozproszone grupy widzów/ konsumentów —wkraczają nie bohaterowie dramatu, grani przez aktorów, lecz konkretne osoby. M.in. Wiesław Borowski, Edward Krasiński, Anka Ptaszkowska, Erna Rosenstein, Mariusz Tchorek, Maria Stangret. Jako postaci aktywne wykonują czynności zwykłe, choć niejednokrotnie dość absurdalne w tej sytuacji. Kantor wprowadza 14 aktów życiowych (m.in. jedzenie makaronu, golenie się, siedzenie, noszenie węgla) a równocześnie doprowadza je do absurdu, narzucając osobliwe rytmy, przez zwolnienie, bądź powtarzanie. Czynności narastają, stają się męczące i uciążliwe. Trwa to kilkadziesiąt minut — rozwija się własnym torem, artyści nie wchodzi w interakcję z publicznością. Aktywności trywialne i codzienne urastają do szykan, są wykonywane z wewnętrznym przymusem, stają się rodzajem powszechnej tortury każdej egzystencji: ich fizyczny aspekt dręczy aktorów a konieczność kibicowania — publiczność. Stwarza to efekty komiczne ale rodzi się też dezorientacja i stan nieprzyjemny. Znają go doskonale widzowie zanurzeni w sytuacji, w której niespodziewanie znaleźli się obok wykonawcy zachowującego się dziwnie i niewytłumaczalnie. Teatr tworzy anatomie rzeczywistości: każe się jej przyjrzeć w jakimś nieuchwytnym inaczej szczególe.

28 IV kwietnia 1967, a więc kilkanaście dni po przemówieniu Wiesława Gomułki rozpoczynającego antysemitką nagonkę, w krakowskich Krzysztoforach odbywa się premiera *Kurki wodnej* przygotowywanej dużo wcześniej doświadczeniami na banalnych przejawach życia. Kantor ogłasza manifest *Teatru Wydarzeń* — odrzuca konwencjonalną inscenizację pełną gry i sztuczności, przesyconą konformizmem. Podkreśla, że awangarda w teatrze jest na nowo możliwa albowiem teatr stał się sferą nieograniczonej wolności — postępowania bezinteresownego i autonomicznego, zabiegów bezcelowych, wyimków życia pozbawionych estetycznych konturów. Tworzy ważną koncepcję inscenizacji. Jak przekonuje: spektakl nie naśladuje rzeczywistości, nie jest reakcją na

rzeczywistość — spektakl rzeczywistość rozżarza. Sam rodzaj uzyskanej energii staje się dyspozycją twórczą i rewolucyjną.

Oglądane po latach fotografie *Kurki wodnej* pozwalają zaledwie domyślać się stanu rozżarzonej rzeczywistości. Zdjęcia układają się w całe serie: od premierowej inscenizacji w Krzysztoforach, poprzez pokazy w warszawskiej Zachęcie, a także peregrynacje po europejskich scenach: Edynburga, Nancy, Rzymu. To pierwsze przedstawienie Kantora, które w takiej skali stało się sceną teatru wędrownego, a jak pamiętamy pojęcie to będzie potem celebrował, włączając je do określeń biograficznych, niewątpliwie narcystycznych: „moje życie, moja podróż”. Początek owej wędrówki jako działalności objazdowej Cricot 2 wiąże się z latami 1967-73. Dokonuje w czasie nasilonych buntów społecznych na całym świecie. Wystąpien przeciwko doktrynom władzy, przeciwko następstwom wojny w Wietnamie, w czasie sowieckiej inwazji na Czechosłowację, w czasie manifestacji społecznych tłumów walczących o obywatelską godność i ludzką wolność. To równocześnie pierwsze przedstawienie, które w trakcie procesu twórczego wyzwoliło artystów z wierności wobec tekstu teatralnego, jakiejś hierarchii jego składników, zamierzonych kulturowych skryptów. Dokonało się to na poziomie bodaj czy nie najistotniejszym dla dramatu: ustanowienia postaci. Po raz pierwszy doszło w teatrze Cricot 2 do tak wyraźnego wyrugowania bezpośredniej fabuły, konstruowanej przez relacje personalne. Zamiast dramatu, którego tematem jest dekonstruowana na oczach widza rodzina, zgodnie z założeniami sztuki à la Witkacy, w której tytułowa Kurka Wodna-kochanka zostaje zamordowana przez Edwarda, niezrealizowanego artystę, by zmartwychwstać i zdemaskować chorobliwe relacje krewnych i towarzystwa w stanie obyczajowej i dziejowej degrengolady zakończonej rewolucją, widzowie otrzymali niewytłumaczalną jednoznacznie wiązkę akcji i zachowań, rozrzuconych w przestrzeni. Aktywny obraz rozproszony na mikrosceń, wykrzykiwane dialogi i pojedyncze czynności, przypominały wpuszczony do wnętrza piwnicy/galerii wir ulicy. Działania mogły się kojarzyć z zachowaniami grupy ludzi w stanie ucieczki, w czasie działań wojennych czy rewolucyjnych, w trakcie zintensyfikowanych manifestacji. Mogły kojarzyć się z performansami cyrkowo-karnawałowymi, niejednokrotnie towarzyszącymi irracjonalnym i ekstatycznym formom wyładowań społecznych. Musiało to być silne doświadczenie i to nie tylko lokalne, polskie. Z relacji artystów wynika, że w Edynburgu w czasie prezentacji *Kurki wodnej* traktowano postaci Witkacowskie niemal jak współczesnych uczestników ruchów kontrkulturowych i hipisów, a w Rzymie Jerzy Bereś celujący do widzów z karabinu jako jedna z postaci, wzbudził autentyczny popłoch, tak jakby radykalnie lewicowe i maoistowskie demonstracje, które się wówczas odbywały na ulicach, zainfekowały realnością występ artystów z Polski.

Jak osiągnięto to wrażenie udzielającej się sztuce społecznej epidemii, że użyję, ważnego dla nas dziś słowa? Niewątpliwie siłą kontekstu, w którym zanurzone było przedstawienie, a ponadto wyrazistością postaci, aktorskim urealnieniem. Ważna stała się konkretyzacja wizualna bohate-

rów oparta na wyostreniu stereotypu i uczynieniu zeń nośnego sygnału odnoszonego do ogólnie pojętych ludzkich doświadczeń. Kantor użył do określenia uczestników teatru wydarzeń motywów związanych z podróżą, ale ich wyraz mógł przywoływać uliczną demonstrację, jakich wiele było wówczas na scenach świata i do jakich przyzwyczajały doniesienia medialne w prasie i telewizji. Wszyscy byli ubrani jak do wyjścia, niektórzy wystylizowani czy objuczeni przedmiotami. Był więc Wielki Wędrowiec, Lady, czyli Transwestyta z walizką, dwie dziewczyny — jedna z łyżeczkami, które (jakby w nerwowej psychozie) kompulsywnie przeliczała, druga z workiem ze ścinkami, kelnerzy, żołnierze, dwaj żydzi w chałatach, postać z trąbą — jakiś uliczny grajek. Tytułowa Kurka Wodna grana przez Mirę Rychlicką wyglądała jak kobieta prosto z ulicy: w jasnym płaszczu, przepasanym paskiem i filcowym nakryciu głowy, zdeformowanym kapeluszu. Swoje alter ego znalazła w lalce niemal naturalnej wielkości — kochance ulicznika (w bardzo podobnym stroju), która po latach zastąpi ją w funkcji manekina w wannie.

Sytuacja Kurki Wodnej w Witkacowskim oryginale — zamordowanej na własne życzenie-famme fatale deprawującej Tadzia (swego pasierba) — w teatrze wydarzeń Kantora jest determinowana odbywającym się wokół niej rytuałem. Zostaje wrzucona do wanny, do której dolewana jest gorąca, parująca woda. Po działaniach przemocy, w ociekającym ubraniu, usiłuje powracać do akcji. Jako widmo boryka się całkiem konkretnie z nasiąkniętym ubraniem, jest popychana i tarmoszona, rzucona na stół, próbuje się zorganizować na nowo, wedrzeć swymi kwestiami (łapanymi jak oddech z dramatu Witkacego) w szalejący wokół wir działań, które toczą się niezależnie i oddzielnie. Dobieramy się do nich dziś po latach w zapisie Kantorowskiej partytury. Z jednej strony realizuje Kantor Witkacowski teatr jako „mózg wariata na scenie”, z drugiej ucieleśnia furię skoncentrowaną na tej konkretnej postaci, ukazuje lincza a zarazem sugeruje aurę masowej egzekucji, której poddana jest ludzka gromada i której w żaden historyczny czy polityczny sposób nie ukonkretnia. Opisy w partyturze skupiają się na aktywnościach. Posłuchajmy:

„Aktorzy podbiegają do wanny, ciągną we wszystkie strony, wyciągają ciało Kurki ociekające wodą, podrzucają, wydzierają sobie, woda cieknie, wrzucają do wanny.

Bezczeszczenie i krańcowe wyuzdanie.”

I dalej:

„Kurka

niemal w stanie rozkładu

rozmokła

i sflaczała

moknie w wannie,

z upiornym uporem

czepia się  
życiowych spraw  
i szczegółów,  
płaczliwie i natrętnie  
dopytuje,  
nawraca,  
ględzi chorobliwie,  
dźwiga się z wody,  
ocieka strugami,  
bełkoce  
dawne żale,  
pretensje,  
żałosne resztki  
intelektualnych perwersji,  
rozklejająca się miazga  
skojarzeń.”

Zapytam od razu: czy te działania na Kurce Wodnej nie przypominają w opisie późniejszych operacji na matce-Helce ze spektaklu *Wielopole, Wielopole* poddawanej katuszom i ostatecznie osadzonej na Golgocie? Czy nie kojarzą się z ukazaniem poniżenia innych postaci kobiecych przeznaczonych do posług najniższej rangi (jak Dziwka Bosa Ludmiły Ryby z *Nigdy tu już nie powrócę*), którym Kantor w swym teatrze przypisywał niezwykle istotne funkcje, włączając do swego teatru los upodlonych, wykluczonych, sprostytuowanych, ale też niejednokrotnie silnych, wyzwających się - by przypomnieć Dziwkę-Anioła Śmierci w kreacji Teresy Wełmińskiej z *Niech szczeną artyści* czy Marię Jaremę-rewolucjonistkę i malarzkę z *Dziś są moje urodziny* (w roli Ewy Janickiej)? W *Kurce Wodnej* jednak nie ma skojarzeń kulturowych, biblijnych, historycznych, biograficznych. Kantor zapisuje działania, nad którymi pracowano wytrwale w czasie prób, także wznowieniowych. Nadaje im różne odcienie emocjonalne: od chorobliwych do komicznych, od obsesyjno-dramatycznych do parodystycznych, pilnując aby jeden wyraz nie utrwalił się ostatecznie. Wprowadzony wątek kopulacji Kurki Wodnej z Tadiem, który jest przerażającym dzieckiem grany przez Marię Stangret, z nagim torsem imitowanym przez kostium-drugą skórę, czy wyładowania seksualne Lady-Transwestyty skoncentrowane na walizce, sygnalizują w jak skrajnych rejestrach sadystyczno-erotycznych pracowała wówczas wyobraźnia Kantora. Zajmowało go i to, co groteskowe a zarazem złowieszczo-funerlane i to, co obsceniczne czy skandaliczne, niedopuszczalne dla ograniczonej, mieszczańskiej moralności, czy dla nakazów socjalistycznej rzeczywistości. Równocześnie

dochodząc do fizycznych skrajności, korygował działania i wyobrażenia tak, by stany hiperboliczne czy monstrualne nie zamieniły się w patetyczną alegorię przemocy. Czujne ego Kantora pilnowało by nie zdążyła się w spektaklu narodzić „nudna i pusta symbolika”. Krytycy i recenzenci konstatawali i dowcip i szok, zdziwienie i niezrozumienie, czasem pojawiało się oburzenie. Oburzenie to jednak najczęściej kierowano w stronę modelu widowiska a nie niestosowności obyczajowej czy politycznej. Zadawano sobie zapewne przy tej okazji pytanie — które często pojawia się wobec nieoczekiwanych form inscenizacyjnych — czy to jeszcze jest teatr?

Jeśli przyjmując, że w utworze Witkacego *Kurka Wodna* dochodzi do dekonstrukcji różnych modeli dramatu (naturalistycznego, psychologicznego, symbolicznego, rodzinnego), to użycie *Kurki Wodnej* w praktyce Cricot 2, w sposób najbardziej znaczący dokonało dekonstrukcji teatru jako zamkniętego przedstawienia. Równocześnie czas przeszły spełniony, zamknął je w kapsule niemożliwego do zrekonstruowania doświadczenia, które jak zawsze w teatrze wynikało z bezpośredniego kontekstu społecznego, z żywego pulsu płynącego z ciała widowni. Ten paradoks pozwala dokonywać różnych form „cambriolagu”, że użyję pojęcia Kantora, czyli włamywania się do przeszłości. Jednego z takich włamań dokonał Grzegorz Niziołek w *Polskim Teatrze Zagłady*, identyfikując zachodzące w *Kurce Wodnej* procesy jako pamięciową pracę przywracającą polskiemu społeczeństwu wyparte doświadczenie współodpowiedzialności za Holocaust.

Inscenizacja z przeszłości w recepcji późniejszej mieni się różnymi odcieniami. Można zatem zobaczyć ten spektakl jako odzwierciedlenie ważnej w rzeczywistości PRL-u rewolucji obyczajowej 68 roku, a zarazem jako oryginalny wyraz Kantorowskiego katastrofizmu, rozegranej przez niego w formie teatru wydarzeń — apokalipsy bez zbawienia (że użyję terminu Marii Janion), końca czasów, którym w tym przypadku twórca nie przypisuje religijnych konotacji. Kantorowskie strategie na etapie teatru wydarzeń, w związku z użyciem zasad sytuacjonizmu, rozumianego jako generowanie znaczeń „tu i teraz”, zmierzały ku wyładowaniom, łączącym przeżycie zaskakujące z zabawą, przerażenie z delectacją, czas obecny z... czasem obecnym. Jeszcze wówczas Kantor nie konkretyzował bolesnych doświadczeń, nie konstruował jednoznacznych zasad teatru pamięci. Nawet jeśli wyłaniał z podświadomości przeszłość, to nie pozwalał by jej ślady zastygały w jednoznaczne pozy i znaczenia. Do operacji radykalnych służyło mu — zarzucane po wielokroć przez krytyków — postawangardowe maniactwo (określenie Konstantego Puzyny) oraz katastrofizm retuszowany czarnym humorem.

Autorem inscenizacji podejmującej apokaliptyczny temat wprost jako wątek biblijnej tradycji jest Jerzy Grotowski. Przedstawianie *Apocalipsis cum figuris* mające premierę rok po *Kurce Wodnej* w sposób jawny operowało symboliką chrześcijańską, dokonując na niej radykalnych, dla wielu obrazoburczych manipulacji. Pozorna nieważkość i zabawowa lekkość *Kurki wodnej* zmierzała jednak w innym kierunku, tak jakby Kantor chciał zbadać powszechne użycie słowa apokalip-

sa w aspekcie tego, co zdarza się „tu i teraz”, ukazać jak postępuje dekonstrukcja dotychczasowych zasad rzeczywistości zakończona doświadczeniem zbiorowej śmierci. Zadać publicznie pytanie wypowiediane przez jedną z postaci, „Dziewczynę z łyżeczkami”: „czy to już się zaczęło?”, albowiem początek końca nigdy nie jest oczywisty. Wiosną 67 roku Kantor stworzył apokalipsę powszednią pozbawioną sakralnych odniesień, wyzuta z uroczystych tonów i namaszczenia, nadał jej tony doczesne. Wykrał ją realności, z realności uformował. Jak pisał Krzysztof Michalski zwracając się ku źródłom teologicznym *Apokalipsy Św. Jana* i jej reperkusjom historycznym i kulturowym: być może „Apokalipsa nie jest opowieścią o jakimś wyróżnionym momencie czasu — lecz o każdym momencie z osobna. Może zdarzy się nie kiedyś, lecz zdarza się już, teraz, zaraz we właśnie przeżywanym momencie.” Można dodać: apokalipsa, odbywająca się w każdej chwili odsłania kruchość więzi z tym, co człowieka otacza, w świecie w którym trwoga nie da się oddzielić od pocieszenia a poszukiwanie oparcia od przekonania o nicości wszystkich rzeczy.

Inscenizacja nie podjęła jednak skrajnie pesymistycznej wizji. Moc wyrazu *Kurki Wodnej* Kantora została silnie przepojona buzującą wokół siłą kontrkultury. Nasylenie sztuki rzeczywistością tego czasu, poczuciem anarchicznej i niczym nie ograniczanej wolności, miało szansę zaistnieć właśnie nie na ulicy (jak na Zachodzie Europy), lecz w obszarach piwnicznego schronu, jakim była wówczas kawiarnia w Krzysztoforach w Krakowie, w której i Kantor i inni artyści od dawna realizowali w praktyce hasło paryskiej wiosny 68 roku: „wyobraźnia do władzy”. Nielegalność i nadzwyczajność tych aktów znakomicie ilustrują zdjęcia wykonane przez Jacka Marię Stokłosę. Ukazują one przestrzeń oddaną na użytek hippisów, akcje Jerzego Beresia, jego manifestację *Chleb malowany czarno*, wizytę czechosłowackiego dysydenta Vladimira Preclika. Obrazują wielopokoleniowe wymieszanie krakowskiego środowiska: inteligencji i studentów, ludzi z ulicy i artystów, które wytworzyło odpowiednie warunki do rozżarzenia rzeczywistości. Wśród zdjęć Stokłosy wiele takich, które pokazują manekin z *Kurki Wodnej* oddany do publicznego użytku, stający się częścią kawiarnianych spotkań, zaproszony do stolika. Na ścianach wiszą i inne akcesoria ze spektaklu: walizka Lady, postaci granej przez Zbigniewa Bednarczyka, korpus/kostium Tadzia, tak jakby realność teatru wtargnęła w samo bujne życie. Równocześnie ponura atmosfera roku 1968, polskiego marca, wzmożenie antysemityzmu i wrogości wobec podejrzanych czy zbuntowanych, nasycając pesymizmem rzeczywistość polityczną, kontrapunktowała wybuch towarzyskiego entuzjazmu związanego z fermentem polityczno-społecznym i swobodą obyczajowo-moralną, wolnością myśli i wyobraźni, tak charakterystyczną dla polskiego, dziejowego fatalizmu, aurą niepokoju, przewidywaniem kolejnej klęski. Kantor rozwijając idee teatru happeningowego (zrealizował wówczas także *Hommage à Maria Jarema*) nie podejmował jednak tematów martyrologicznych i mesjanistycznych, nie kreował katastrofy, która realizuje plan boski, metafizyczne posłannictwo ofiary. Wątki takie można było odnaleźć w najsłynniejszym przedstawieniu polskiego marca 68 w *Dziadach Ka-*

*zimierza* Dejmkę a także we wspomnianym spektaklu Jerzego Grotowskiego. Kantor pokazał bliskość i bezpośredniość „kresu czasów”, którymi nikt nie gospodaruje, uchylił wszelkie znaki sakralnego rozpoznania apokalipsy, dokonującej się na złachmanionych ludzkich istnieniach, które wcale nie musiały różnić się od tych, jakie spotykano wówczas na ulicach, przyjmujących wyzwanie życia nielegalnego, niegodnego, życia poza marginesem materialnych apanaży, społecznych reguł, życia poddawanego biopolitycznym restrykcjom. W końcowych scenach kazał widzom poruszać się wśród ciał aktorów ułożonych w chaotyczne sterty. W finale koszmarne pobożowisko zręcznie wmontowane w obszar wspólnego bytowania widzów i wykonawców, stało się wyrazem wizji kresu czasów, narastającej w czasie permanentnej i realnej obecności śmierci i zniszczenia. Artyści obraz ten pozostawili widzom, ich niepewnej percepcji, osłabionej woli sądenia, a nie autorytetowi boskiego Sądu Ostatecznego.

Znaczenie tego spektaklu dla Kantorowskiej wyobraźni uświadamia fakt, że niektóre postaci uformowane wówczas uznał (tak jak to czynił także z przedmiotami) za stały składnik własnej świadomości. Powracały one na terytorium jego gry szczególnie później, od realizacji *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, *cricotage*’u powstałego po *Umarłej klasie*. Zostały wyposażone w jawne zadania pamięciowe, wywołanie obrazów zagłady, przywoływanie grozy likwidacji żydowskich miasteczek, którym towarzyszą dźwięki trąby sądu ostatecznego. Z czasem zatem postaci te zaangażowane zostały do gry z pamięcią i przeszłością, umacniane w swych funkcjach historycznych. W *cricotage*’u *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* artysta podkreślał wrażenie „nieustannie grożącej katastrofy”, zaznaczał, że będzie to niemal rytuał Śmierci zapowiadający „Wojnę i Zagładę ludzką”. Z kolei w spektaklu *Wielopole*, *Wielopole* używając języka wprost biblijnego (m.in. z Ewangelii św. Mateusza) dokonał charakterystycznego wymieszania składników pełnego bluźnierczych znaczeń:

„potworny CYRK  
TANDETA złych aktorów,  
pozy jak PAJACÓW  
PIEKŁO, BURDEL,  
SĄD OSTATECZNY  
Apokalipsa  
kompletna rozwiązłość.”

W *Kurce Wodnej* postaci Kantorowskiego imaginariu nie znalazły jeszcze swych przyszłych ról i funkcji, a także język jego inscenizacji stronił od jednoznacznych kodów religijnych. Znaczenia i postaci wykradzione rzeczywistości dały początek aktom twórczym, dzięki którym widmo uzyskiwało obecność a nieuchwytność śmierci zyskiwała momentalną materializację. Pojawiający się w tej inscenizacji motyw wygnania z czasem Kantor przekształcił w topos podróży, uniwersa-



lizował i odniósł do szeroko pojętej tradycji kulturowej, w której mógł zajaśnieć szlachetnym blaskiem eskapistycznym. Postaci z tego spektaklu zaczęły uosabiać nomadyczną trupę wędrownych komediantów, niezależnych artystów PRL-u, artystów w ogóle. Kurka wodna przeistoczy się w uosobienie śmierci w *Nigdy tu już nie powrócę* (będzie to w roku 1988 a więc 20 lat później): przybędzie na scenę wyposażona w śmiercionośny aparat fotograficzny zamieniony w kulomiot, a następnie użyje swej wanny jak łodzi Charona. Zamieni się wówczas w wyrazisty znak teatralny nieco patetyczny i przerażający, podczas gdy w teatrze happeningowym była ludzkim wrakiem, resztką dawnego wyobrażenia kobiecego. Już nie tylko jak u Witkacego figurą wykpionego demonizmu, a złachmanionym ochłapem człowieczeństwa: ociekającym wodą a także nieudolnym widmem, które nie jest w stanie nikogo przerazić a jednak obwieszcza grozę ostateczności. Mira Rychlicka opisując kształtowanie tej roli zwracała uwagę, na to, jak pracowała nad efektem bezsilności. Ostatecznie obezwładnione topieniem ciało, jej ciało, próbuje wtrącać się, włączać do akcji, interweniować, jednak zostaje skazane na czynności poboczne, porządkowe, nieważne. Kurka Wodna dawne uosobienie młodopolskiego demona seksu zamienia się w „kurę domową” (to określenie Kantora), pospolitą, znieważaną, pomijaną. Artysta nadał jej cechy trywialne, urągające wyobrażeniom o sile atrakcyjnej kobiecości, a Mira Rychlicka wydobyła wyrazistość i siłę nadzwyczajnego, niezniszczalnego uporu życia. Stworzyła bohaterkę, która próbuje nie tylko ratować się, ale być, trwać, ingerować w akcję, wtrącać się, zdobywać znaczenie wciąż na nowo. Myślę, że tak urealniona postać kobieca, którą się pomiata, wytrąca z funkcji życiowych, której się nie zauważa, lecz która mimo to uparcie powraca nie tylko jak natarczywa zhora, lecz także jak aktywne, wdzierające się do akcji ciało, staje się dziś szczególnie bliska społecznej wyobraźni.

Retoryka i imaginacja apokaliptyczna nawiedza czasy wzmożonych lęków i niepewności, fenomenowi temu z wnikliwą uwagą przyglądał się Jacques Derrida, który w latach 80 zeszłego stulecia, w czasie nasilenia napięć politycznych i perspektywy wojny nuklearnej badał znaczenie końca w perspektywie restytucji pojęć i wyobrażeń apokaliptycznych, zainicjował ewentualność katastrofizmu w ponowoczesnym horyzoncie. Jak zauważył Jakub Momro w artykule *Apokalipsa i wirtualność* granice świata wyznaczone przez dyskursy apokaliptyczne tworzą topikę znaczeń-resztek, które zarysowują parametry niepewnej rzeczywistości. „Dla Derridy apokalipsa jest przede wszystkim dyskursem: specyficzną organizacją języka, która strukturyzuje doświadczenie nowoczesności. *Modernitas* odznacza się bowiem inherentną zasadą własnego kresu. Francuski filozof powiada, że ów kres jest wynikiem starcia między zasadą prędkości a zasadą archiwum. Ta pierwsza łączy się z progresywizmem pojmowanym jako zasada czy idea regulatywna: nowoczesność rządzi się prawem postępu(...). Ta druga odnosi się do pojęcia pamięci i możliwości materialnego oporu przeciwko progresywizmowi i prędkości moderny jako niemogącego się zakończyć projektu. Albowiem archiwum to fantazmat pamięci doskonałej”.

Niepewność rzeczywistości odczuwalna w latach 1967-73 nasyciała samopoczucie i widzów i artystów *Kurki wodnej*. Wydaje się, że w spektaklu rozbita została dialektyka tego, co obecne z tym, co jest reprezentacją. Być może udało się Kantorowi, w teatralno-ekstacyjnym zmieszaniu choćby na moment uzyskać jedność dwóch przestrzeni sceny i widowni, już za chwilę jednak, od połowy lat 70, jednoznaczności wizji katastrofy przeciwstawił scenę pamięci a także archiwum. Wprowadził do Teatru Śmierci i w obszary dokumentacji swe postaci, postarał się w planie ludzkim wykonać prace konserwujące, by storpedować wizję totalnej, pierwotnie niezidentyfikowanej jako źródło, zagłady, figurą pamięci. Z czasem Kantor stworzył z postaci z *Kurki wodnej* także grupę podróżników, uciekinierów, emigrantów wyzutych z dosłownej realności, nadał im znaczenie imaginacyjne i siłę tej imaginacji określił jako stan realny. Postaci ze stanu kreacji będzie chciał utrwaląć jako fetysze własnej twórczości i zamykać w archiwum. Tym samym znajdzie się tu wanna z manekinem: obiekt, widmowy anioł laickiej apokalipsy. Z czasem Kantor bawił się jej wyobrażeniem, lokując ją w wannie jako obiekt nazwał tytułem pełnym zjadliwej ironii *Kąpiąca się grając* także aluzją do klasycznego tematu ikonograficznego związanego z aktem, pięknym kobiecym ciałem poddawanych ablucji. Odpowiada to dialektyce o jakiej pisał Derrida. Referencja sztuki z jednej strony czerpie z tego, co niemożliwe do powtórzenia: pojmuje zdarzenie absolutne, jako to, które objawiło się w postaci końca a także zbiorowej śmierci. Z drugiej rodzi się również konkretna wizja opierająca się na tworzonych fikcjach i fabułach, przedmiotach i materializowanych wyobrażeniach, czyli materialne archiwum sztuki.

Zasadniczym rysem Kantorowskiej wyobraźni stało się obcowanie z kresem, z wizją ostateczności dla urealnienia, której wybierał sytuacje graniczne, traumatyczne, agoniczne, wyostrzone w karykaturze i grotesce: straszne i śmieszne. Jedną z takich sytuacji stało się wyobrażenie wygnania, włóczędzy, inscenizacja chaosu, tortur i zbiorowej śmierci kontrapunktowana komizmem wydarzeń i groteskowością postaci także w funkcji nieśmiertelnych widm. Wywołał to z d a r z e n i e nie na scenie, lecz tuż obok widzów, z którymi powiązał rozproszoną gromadę ludzką, istot niezdolnych do budowania relacji, agresywnie do siebie nastawionych, działających w pasji. Temat rozbicia jedności: narodowej, rodzinnej, historycznej, politycznej interesował go stale jako permanentne zagrożenie, jako kwintesencja dramatu, także dramatu egzystencji. Artystom Cricot 2 udało się — jak myślę — być społecznością w stanie gorączkowej migracji, rozbitą zbiorowością, która nie wiadomo dokąd zmierza i która nie utrzymuje iluzji bycia wspólnotą. Ten aktywny, pulsujący obraz, dziś wyprowadzony z archiwum, rezonuje z obecnym doświadczaniem świata. Jak powiedział na początku pandemii Achille Mbembe, autor *Polityki wrogości*, nasze czasy to „czasy bez gwarancji i bez obietnicy, w świecie coraz bardziej zdominowanym przez, można by rzec, obsesję własnego końca”. Ta obsesja końca także przez Kantorowską realność apokalipsy, powraca.

